

“SPIRITUS VIVIFICAT”.
ACTAS DEL V CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE
ORO (JISO 2015)

Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.)



THE CARDENIO PROJECT Y LA VIOLENCIA EN LA TRAMA DE FERNANDO Y DOROTEA

Jesús Egúa Armenteros
Marbella International University Center

I. INTRODUCCIÓN

En el año 2007, Stephen Greenblatt, de Harvard University (MA), comenzó un proyecto de investigación inspirado en el procedimiento de Shakespeare y Fletcher con la trama de Cardenio en el *Quijote*. Su objetivo se resume en

to observe what I call «cultural mobility» by tracking the changes made to a particular story by different international theater companies operating in very different social and aesthetic communities. Through the *Cardenio* play project, we can study how a work changes *across time* and cultures¹.

Como base, Greenblatt y Mee escribieron una versión de la trama con personajes norteamericanos actuales de clase alta que, en síntesis, recoge la trama de *El curioso impertinente*² trasladándola a unos días antes de la boda (o unión o convivencia) entre Camila y Anselmo³.

¹ Greenblatt, 2007.

² Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, pp. 448-496.

³ Greenblatt, 2009, pp. 87-89.

Publicado en: Maite Iraceburu Jiménez y Carlos Mata Induráin (eds.), «*Spiritus vivificat*». *Actas del V Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2015)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2016, pp. 19-31. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 36 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-524-6.

Simultáneo a dicha celebración, los protagonistas ensayarán la obra “perdida” de Shakespeare *Historia de Cardenio*⁴.

De 2007 a 2011 se encargaron producciones que debían recoger los materiales de Cervantes, Shakespeare y Fletcher, más los de Greenblatt y Mee, para realizar espectáculos autóctonos en Japón (2006), India (2007), EE.UU., Egipto y Croacia (2008), España (2008, 2009 y 2011), Brasil (2009), Polonia (2010), Serbia y Sudáfrica (2011).

Como plantea Jehenson respecto a los capítulos relacionados con Cardenio-Luscinda / Fernando-Dorotea, «The question to be posed in this episode is not whether play has meaning but, rather, how far play can intrude upon the structural violence of a society»⁵. Atendiendo a ello y considerando la naturaleza del proyecto de Greenblatt, «The metonymical world within which the Dorotea-Fernando / Luscinda-Cardenio episode has taken place may have been allowed, at times, to mirror the tensions of another world, that of contemporary society».

De los diferentes aspectos ya estudiados de aquel proyecto (Greenblatt, Fuchs, Della Gatta y Eglington), este análisis repasará los *motivos y estrategias*⁶ del trasvase del conflicto entre Dorotea y Fernando⁷ en The Cardenio Project, así como el porqué este conflicto de violencia sexual fuera descartado de la trama, o llevado a paralelismos simbólicos, en la mayoría de las producciones.

2. LA VIOLACIÓN EN CERVANTES Y SHAKESPEARE

Desde el propio título de este apartado (y al contrario que Leigh⁸), este trabajo parte de la innegabilidad de que el suceso narrado en el *Quijote* de Cervantes sobre Dorotea y Fernando⁹ fue una violación. Aunque en su contexto histórico no lo fuera, tampoco las torturas se tomaban como crímenes de lesa humanidad hasta el siglo xx. Otro factor destacable es el hecho de que las agresiones sexuales se hayan asumido con impunidad social y culpabilización de la mu-

⁴ Shakespeare y Fletcher, *Historia de Cardenio*.

⁵ Jehenson, 1992, p. 218.

⁶ Berenguer, 2007.

⁷ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, pp. 389-403.

⁸ Leigh, 2011.

⁹ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, pp. 395-398.

jer, incluso desde las propias mujeres. Ya desde la mitología greco-latina, Calisto, tras ser violada y embarazada por Júpiter, recibe a su vez el ataque violento de Juno, su esposa, como pecadora y adúltera¹⁰.

Como explica el Centro de Asistencia a Víctimas de Agresiones Sexuales (C.A.V.A.S.), los abusos sexuales «nunca son provocados por la actitud o el comportamiento de una mujer. El violador pretende agredir, no busca una relación sexual. [...] La violación no se justifica por [...] tu relación afectiva con el agresor»¹¹.

Al caso de Dorotea se le añade la imposibilidad de resistencia a Fernando, algo que, incluso actualmente, solo se recomienda bajo condiciones de superioridad física de la fémmina¹².

Otro factor señalado por C.A.V.A.S. y que opera en Dorotea es el «miedo al rechazo, por ejemplo del resto del grupo, lo que puede darse en el caso de que suframos una agresión sexual por parte de alguien cercano». Atendiendo a ello, se clarifica su actitud al narrar en el *Quijote*:

Y si quiero con desdenes despedille, en término le veo que, no usando el que debe, usará el de la fuerza, y vendré a quedar deshonorada y sin disculpa de la culpa que me podía dar el que no supiere cuán sin ella ha venido a este punto. Porque ¿qué razones serán bastantes para persuadir a mis padres, y a otros; que este caballero entró en mi aposento sin consentimiento mío?¹³

Tanto en Shakespeare y Fletcher como en Cervantes (siguiendo el Código Penal Español en su Título VIII, art. 181.1 y 184), Dorotea se ve forzada a acceder a tener relaciones sexuales con Fernando ya que, tras padecer un *acoso sexual* sin salida, sufre un *abuso sexual* de un superior que, de rechazarlo, habría devenido *agresión*, con el consecuente rechazo del grupo, del que además depende su mantención.

El axioma de violación-matrimonio-remisión debuta en el teatro en la obra de Shakespeare *Medida por medida*¹⁴. Esto que a día de hoy

¹⁰ Ovidio, 1980, p. 43.

¹¹ Ver C.A.V.A.S., 2015.

¹² Ver C.A.V.A.S., 2015.

¹³ Cervantes, *Don Quijote de la Mancha I*, p. 398.

¹⁴ Bamford, 2000, pp. 124-125.

resulta inentendible, responde a un tipo de estructura social que penetra en todos los aspectos humanos y que opera bajo los principios de lo que Popper denominó *sociedad cerrada*¹⁵, y que se resume en «sociedad moral y hombre inmoral»¹⁶. En ella, el *Estado* (monarquía, república, ducado o tribu) es visto como la entidad que vela por la moral del individuo gracias a la sabiduría suprema que su *naturaleza ideal* le otorga. Así, la persona es vista como propensa, por *ley natural*, y por tanto *determinista*, a la bajeza moral. La responsabilidad individual es inexistente en aras de un paternalismo totalitario moral. Bajo tales parámetros ha de entenderse la autodefensa de Fernando al concluir que «Sólo me deben condenar los que nacieron desprovistos de pasiones y nunca probaron la feroz disputa de la virtud contra el deseo»¹⁷.

Como arguye Platón, para el Estado es fundamental *persuadir*¹⁸ a los individuos de que las partes existen en función del Todo,

convencer con argumentos al jovenzuelo de que el que cuida el universo tiene todas las cosas ordenadas para la salvación y virtud del conjunto, de modo que también cada parte de la multiplicidad padece y hace en lo posible lo que le es conveniente¹⁹.

Dentro de este esquema, el matrimonio es conformado para ayudar a la estructura jerárquica en la que tal Estado vigila y asegura que se cumplen las directrices garantes de su devenir. El individuo carece de valor en tanto que no cumpla la función propia que le ha sido asignada por nacimiento según valores tribales de sangre, raza, sexo y condición social. Y si la «caída» individual es permitida en los varones de alta posición social, esta es solo para redimirlos más tarde. Todo fluye bajo un *colectivismo* que, como arguye Popper,

se puede ilustrar mediante la exigencia platónica de que el individuo siempre debe estar subordinado a los intereses del grupo o del colectivo [...] no sólo ilustra el colectivismo, sino que también nos trasmite su fuerte encanto emocional. [...] Y uno de los factores de este atractivo es,

¹⁵ Popper, 2006.

¹⁶ Popper, 2014, p. 109.

¹⁷ Shakespeare y Fletcher, *Historia de Cardenio*, p. 63.

¹⁸ Platón, 1999, p. 196.

¹⁹ Platón, 1999, p. 224.

sin lugar a dudas, su atractivo moral frente a al egoísmo o el interés personal²⁰.

Así se entienden las razones de Fernando para aceptar el pacto matrimonial, además del miedo de Dorotea a quedar fuera de ese Todo, *motivo* que la conduce tanto a rendirse al acoso sexual de un superior —ya que lo contrario podría poner en peligro su buena fama, imprescindible para integrarse adecuadamente en el *entorno*—, como a perseguir un matrimonio con el agresor —única vía para reintegrarse a una sociedad de la que estará entre tanto excluida—.

Así, el *colectivismo* del Antiguo Régimen anula el Yo de Dorotea, dado que en su Todo, el individuo nunca podrá ser un fin en sí mismo, ni siquiera, ni sobre todo, moral, sino una pieza para la estabilidad del Estado.

El conflicto con Dorotea, tanto en Shakespeare y Fletcher como en Cervantes, no es la ayuda de los protagonistas de la Venta a una víctima de abusos sexuales, sino la desestabilización que tal agresión producía en engranajes fundamentales de la estructura social del Antiguo Régimen.

La Ética, en tanto que materia que considera al individuo un fin en sí mismo queda ausente en la *sociedad cerrada* por ser peligrosa para los intereses del Estado. De esta ausencia proviene la perplejidad para el receptor actual en la resolución del caso Fernando-Dorotea. Parafraseando a uno de los personajes de la producción egipcia, «that's "unethical". How can an honest woman have such a quick change of heart?»²¹. La violación deviene un mal parcial con el que la mujer eleva a virtud al noble caído, un acto de la providencia divina que subyuga las partes al Todo, el hombre moral al Estado inmoral, el Yo *Individual* al *Estado totalitario*. La mujer redimirá al violador y fortalecerá el Estado gracias a su sacrificio.

3. LA DISTENSIÓN DRAMÁTICA

El cuarto punto esgrimido por Greenblatt para analizar la movilidad cultural es la *tensión* entre el Yo *Individual* y la represión estructural²², en la que

²⁰ Popper, 2014, p. 111.

²¹ El-Ramly, 2008.

²² Greenblatt, 2009, p. 251.

individuals feel most completely in control may, under careful scrutiny, prove to be moments of the most intense structural determination, while moments in which the social structure applies the fiercest pressure on the individual may in fact be precisely those moments in which individuals are exercising the most stubborn will to autonomous movement²³.

Sin embargo, al descartar la trama del abuso sexual a Dorotea incluso en países como India y Egipto, se produce una extraña contradicción. Si todas las producciones trabajaron con la trama establecida por Greenblatt y Mee, trastocada en mayor o menor medida en las producciones de España, Sudáfrica y Japón, la futilidad con la que en la producción americana se intercambian las parejas (arquetipos de una sociedad en la que el 53% todos los matrimonios termina en divorcio²⁴) su *tensión* dramática es mínima. Si «When Susana in turn confesses her own feelings, Camilla forgives them both and agrees to dissolve the marriage»²⁵, el conflicto, en lo que a asuntos de amor o sacramentos se refiere, carece de carga. Mientras en Cervantes todos los personajes de *El curioso impertinente* acaban muriendo, aquí «Anselmo ask Will if he would care to stay on at the house for a few days to “console” Camilla»²⁶. Pero entonces, ¿dónde reside la *tensión* de la pieza de Greenblatt y Mee y, por efecto, qué se trasladó en el proceso de movilidad cultural?

4. LA SOCIEDAD CERRADA EN EL CARDENIO PROJECT

Cuatro son las obras con violencia sexual presente y en tres dentro de un *entorno* de clara *sociedad cerrada*: *Wahm El-Hobb*, producción egipcia de Lenin El-Ramly, *Jaha Chai, or What We Desire*, obra india de Sakunta Chaudhuri y la sudafricana *After Cardenio* de Jane Taylor.

En *Wahm El-Hobb* se sigue la trama de Greenblatt y Mee con protagonistas que gozan de una capacidad ejecutiva similar a la occidental. Sin embargo, la sombra de otra realidad del país sucede en la subtrama. Una campesina de 17 años, Waheeda, es obligada a casarse con un hombre de 50 años. La joven, acorde con la tradición cultu-

²³ Greenblatt, 2009, pp. 251-252.

²⁴ Engel, 2014.

²⁵ Greenblatt, 2009, p. 89.

²⁶ Greenblatt, 2009, p. 89.

ral del país, fracasa en la comprobación de su virginidad previa al casamiento. Bajo la pena de muerte establecida para tales casos, Waheeda se fuga encontrando protección entre Kamla (pseudo-Camila) y sus amigos, quienes finalmente le ayudarán a escapar aunque «she is destined to be killed sooner or later»²⁷. La trama de la violación queda trasmutada en un intento de matrimonio forzado y violentado por la tradición tribal de la virginidad femenina.

Tanto la falta de capacidad ejecutiva en las mujeres, como el comportamiento clandestino de todos los personajes ante lo sucedido con la joven campesina, coloca el plano de su agresión dentro de una *sociedad cerrada* del siglo XXI, en la que el *espacio y tiempo hipotéticos* son compartidos por el espectador indio. Allí la violencia planteada no es agresión sino ajusticiamiento y los agresores no son criminales sino representantes del Estado moral. Waheeda es la delincuente y la Ética, al igual que en el Cardenio clásico, está ausente del *entorno social*, aunque presente en el *entorno privado* de los protagonistas, haciendo de ellos una suerte de forajidos del Estado.

La producción bengalí de Sukanta Chaudhuri, *Jaha Chai, or, What We Desire*, resume en su título la perspectiva de la pieza. Al contrario que la rebeldía de “forajidos éticos” de la obra egipcia, aquí los personajes renunciarán a su *Yo Individual* para integrarse adecuadamente en el *entorno* de tradiciones tribales.

La obra comienza con una declaración de independencia por parte de Nikhilesh (pseudo-Anselmo), «Look here, Sandip, marriage is a personal matter between two people»²⁸ para concluir en lo opuesto: «There are lots of places to meet, but very few to go to»²⁹. La capacidad ejecutiva del individuo es la más limitada de todas las producciones.

También en Amala (pseudo-Camila) (como en Cervantes, Shakespeare y Fletcher) impera la integración en el *entorno* tribal sobre la dignidad individual. Ante la humillación y decepción de ver a su prometido pasar el día de su boda con otra mujer, Amala se resigna: «That needn't bother us: you can see how much value my husband's placed on the marriage bond. But it's true I'm afraid of scandal»³⁰.

²⁷ El-Ramly, 2008, p. 6.

²⁸ Chaudhuri, 2007, p. 1.

²⁹ Chaudhuri, 2007, p. 26.

³⁰ Chaudhuri, 2007, p. 20.

También Sandip (pseudo Lotario y Cardenio), ante la situación de perder a Amala, actúa de manera opuesta al del resto de sus homólogos resignándose: «*Sandip*. —At least we'll have warded off the immediate danger. Kolkata's a big place. If we so wish, we can spend months there without seeing each other — even our whole lives.»³¹.

El *Yo Individual* de los personajes es auto-cercenado con el fin de someterse al Estado Moral porque, como afirma Amala, «it's not given to people to be so happy»³².

En contraste, si la rebeldía se presenta como ficción, la realidad solo puede ser estática, la propia de una *sociedad cerrada*:

Nikhilesh.- [...] in hatred, violence, death.

Amala.- [*speaks at last*] These dramatic things happen in dramas.

Nikhilesh.- And in life?

Amala.- Nothing happens. Nothing at all³³.

En *Jaha Chai* la movilidad cultural se realiza sin apenas escollos respecto a los clásicos excepto que, mientras para estos la resolución final es vivida con alegría, para los bengalíes deviene triste resignación. De ahí el cambio en el mensaje a transmitir: los personajes conocen la *sociedad abierta* a través de la ficción aunque se muestran incapaces de implementarla, su única esperanza es la consciencia crítica.

Una posición ética sobre la violación de Dorotea se muestra imposible en tal entorno. Al igual que en Egipto, los violadores hubieran tomado el rol de acusadores y la violada delincuente, sumado a que la “resignación” de los protagonistas devendría “complicidad”, un planteamiento excesivo para este proyecto de subvención occidental. Y aunque la impunidad de las agresiones sexuales a mujeres recorre toda la obra³⁴, el desencanto aparece como el límite para la crítica. La violencia deviene sutil pero más significativa que en Shakespeare y Cervantes ya que estos, al contrario que los personajes clásicos, sí han sido testigos (a través de la ficción) de los parámetros de la *sociedad abierta*.

³¹ Chaudhuri, 2007, p. 21.

³² Chaudhuri, 2007, p. 22.

³³ Chaudhuri, 2007, p. 25.

³⁴ Ver p. 11.

5. AFTER CARDENIO

La producción sudafricana de Jane Taylor propone un *tour de force* en el proyecto. A las tramas preescritas, Taylor suma la historia de Anne Green,

a woman hanged for infanticide in 1650, who was given over for an anatomy dissection, to the doctors at Oxford. She revived on the anatomy table, as she wasn't dead. This event took place in 1650, the year Descartes died, so became exemplary of the soul/body problem. The Cardenio manuscript resurfaced in 1652, so the resurrection of the play and the resurrection of the girl became associated in my mind³⁵.

Green se fusiona con Dorotea en un mismo personaje representado por un muñeco. Dorotea/Greene, una criada que, a causa de los abusos sexuales del nieto de su patrón queda embarazada, se sitúa en una probable equivalencia (probable porque en la pieza de Taylor todo es ambiguo) de *acoso* y posterior *abuso sexual*. Al tiempo, el muñeco Dorotea/Green es manipulado por la actriz/Luscinda, quien se presenta embarazada de Cardenio y unida a las otras dos mujeres en la pérdida de un hijo.

Aquí la violencia sexual sí transita por la acción. De manera explícita, el personaje del Doctor's Assistant no ocultará sus intenciones de violar a la resucitada Anne Green/Dorotea, algo que solo le impedirá la protección del Doctor Petty. También en otra escena de ambigüedad poética, su protector, el personaje Old Knight (pseudodón Quijote), forcejea con Anne, quien tras ser liberada por el Doctor Petty, pregunta «Am I violated?»³⁶, reminiscencia de otra experiencia vivida.

También la pérdida de la virginidad extra-matrimonial deviene motivo de agresión³⁷. La Dorotea de Taylor, al igual que en las otras piezas de *entorno cerrado*, es vista como merecidamente culpable. Sin embargo, frente a los interrogatorios Dorotea responde «I am the matter of fact»³⁸, reivindicando su dignidad, la dignidad ética del Yo frente al *Estado moral*, la ética frente al código de la tribu. En la *nega-*

³⁵ Taylor, 2015.

³⁶ Taylor, 2012, p. 211.

³⁷ Taylor, 2012, p. 199.

³⁸ Taylor, 2012, p. 201.

ción del individuo se halla el *motivo* por el que Greene/Dorotea no defiende su inocencia con hechos o pruebas sino con una *estrategia de negación* a la estructura social que ya la ha condenado.

Si las producciones egipcia e india buscaban trasladar la acción cervantina al siglo XXI en sus propias *sociedades cerradas*, *After Cardenio*, bajo un *espacio/tiempo hipotético e imaginario* también *cerrado* (siglo XVII), el *espacio/tiempo real* de la escena coloca en primer término a una consciencia de mujer que no busca integrarse exitosamente en esa *sociedad* sino negar su validez para el ser humano. A la anulación radical del *Yo* físico de las tres mujeres protagonistas, ellas responden con la *negación radical* del *entorno* con su *Yo metafísico* o cerebral, rechazo de su defensa bajo las reglas de la *sociedad cerrada*. Las protagonistas practican una alienación del *entorno* para su propia *sublimación* mediante «una fuerza racional cognoscitiva que [revele] una dimensión del hombre y la naturaleza que [es] reprimida y rechazada en la realidad»³⁹.

Mientras las “Camila” india y egipcia acomodan su *Yo* al *entorno*, el *cogito ergo sum* descartiano de Taylor se presenta como una victoria para Dorotea.

Otro giro aparece en la producción española (escrita por el autor de este artículo), en donde el acoso y abuso sexual devienen protagonistas.

Al igual que su homólogo del siglo XVII, el Fernando español posee un estatus superior a Dorotea: es el propietario de una multinacional de la que ella es empleada. Al inicio Dorotea mantendrá un juego sexual con su jefe en el que flirteará dominándolo pero sin ceder a entregar completamente su hipotética virginidad⁴⁰. En una cita a solas de alta tensión sexual, Fernando cambiará los roles y, a pesar de la resistencia física de Dorotea, la violará⁴¹. Tras ello, la empleada se verá abocada a la ambigüedad de una situación en la que la dificultad de demostrar y demostrarse que ha sido violada por su jefe es su principal escollo.

Para aclarar el entuerto, el Autor meta-teatral de la obra, confrontará el suceso con una asistente del Centro de asistencia a víctimas sexuales de la Comunidad de Madrid, a modo de teatro documen-

³⁹ Marcuse, 1968, p. 91.

⁴⁰ Eguía Armenteros, 2012, pp. 5-8.

⁴¹ Eguía Armenteros, 2012, pp. 23-29.

tal⁴². El diagnóstico es tan concluyente como complicado de demostrar⁴³. Todas aquellas justificaciones para la agresión sexual legadas desde la Antigüedad alcanzan la actualidad negando el suceso, incluso a veces por la propia mujer violada⁴⁴.

Aquí, la actualización del suceso de Dorotea trabaja alterando el plano de “Estado moral y hombre inmoral” de las obras clásicas, a “Estado inmoral y hombre moral”, situando el conflicto en una sociedad parcialmente abierta, en la que la Ética genera la tensión en la movilidad cultural, exponiendo la violencia estructural heredada.

6. CONCLUSIONES

Si en dos de las producciones la violencia contra Dorotea ha viajado a través de los conductos culturales, es significativo que el tema de mayor drama humano de toda la trama fuera descartado, o trasladado a otro tipo de violencia de género por la mayoría de los proyectos.

Por ello, se concluye que en su trasvase cultural “a” Boston y “desde” Boston —con la obra de Greenblatt y Mee—, la *tensión* de la trama se desnaturalizó respecto a su origen (Cervantes), para ser reconstruida hacia otra operación: la responsabilidad de cumplir con los presupuestos de ensalzamiento shakesperiano que la producción de Boston había establecido. Como afirma Fuchs,

Greenblatt’s idea seems to be to offer an English or Anglo-American theatrical tradition as «the basic source material» for other to work with, to set «Shakespeare’s fingerprints» on their way across the globe [...] when in fact Cervantes is the source-material in question. As in the response to the Greenblatt/Mee *Cardenio* in Boston, the reviews of the new plays often conflate the Cardenio story and *El Curioso Impertinente*, repeatedly claiming for the former the latter’s plot, and in the process erasing the actual debt to Cervantes⁴⁵.

De ahí que incluso en lugares como Egipto e India, en los que la *tensión* del drama de Dorotea es tan actual, fuera subyugado a la tra-

⁴² Eguía Armenteros, 2012, pp. 39-46.

⁴³ Eguía Armenteros, 2012, pp. 40-42.

⁴⁴ Eguía Armenteros, 2012, p. 43.

⁴⁵ Fuchs, 2013, p. 106.

ma de las parejas erróneas de alta sociedad, re-creación de Greenblatt y Mee y acorde con su estrategia de ensalzamiento shakespeariano.

Por ello, las producciones sudafricana y española reaccionaron al contradecirse directamente los *motivos* de los autores. En el caso español, la propuesta provocó una *estrategia* que subrayó a Cervantes como fuente original mediante conflictos de realidad/ficción, realidad/imaginación y realidad conformista/realidad crítica como base dramática, algo que únicamente se halla en el *Quijote* y no en la pieza de Shakespeare y Fletcher.

En el caso sudafricano, Taylor, como mujer, respondió al descarte de la violencia sexual con una *estrategia artística* que acentuara la dualidad cuerpo/consciencia, alejándose de Shakespeare y Fletcher y entrando de lleno en la dualidad crítica cervantina.

Ante la ausencia de la Ética en los clásicos, la gran parte de los creadores del Proyecto Cardenio, obviaron tal carencia para concentrarse en el objetivo latente en la producción de Greenblatt y Mee: la responsabilidad de, como Fuchs señala, «a certain cult of Shakespeare that fetishizes the original Bard, the hand of the master, the inimitable creation»⁴⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- BAMFORD, Karen, *Sexual Violence on the Jacobean Stage*, New York, St. Martin's Press, 2000.
- BERENGUER, Ángel, «Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», *Teatro. Revista de Estudios Teatrales* (Madrid, Ateneo de Madrid), 2, 2007, pp. 13-29.
- C.A.V.A.S., «Violación», en web *Centro de Asistencia a Víctimas de Agresiones Sexuales*, 2015. [URL] <http://www.violacion.org> [Consulta: 29/06/2015].
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha I*, ed. de John Jay Allen, Madrid, Cátedra, 2005.
- CHAUDHURI, Sukanta, *Jaha Chai*, en la web *The Cardenio Project*, 2007, [URL] www.fas.harvard.edu/~cardenio/india/resources/script.pdf [Consulta: 29/06/2015].
- DELLA GATTA, Carla, «Cultural Mobility and Transitioning Authority: The Cardenio Project», en David Carnegie y Gary Taylor (eds.), *The Quest for Cardenio: Shakespeare, Fletcher, Cervantes, and the Lost Play*, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 321-328.

⁴⁶ Fuchs, 2009, p. 145.

- EL-RAMLY, Lenin, «Wahm El-Hobb, Synopsis», en la web *The Cardenio Project*, 2008, [URL] <www.fas.harvard.edu/~cardenio/egypt-synopsis.html> [Consulta: 15/06/2015].
- EGUÍA ARMENTEROS, Jesús, *The Cardenio Project*, en la web *Faculty of Art and Sciences Harvard University*, 2012 [URL] <[www.fas.harvard.edu/~cardenio/spain/resources/script%202012\(Spanish\).pdf](http://www.fas.harvard.edu/~cardenio/spain/resources/script%202012(Spanish).pdf)> [Consulta: 16/06/2015].
- ENGEL, Pamela, «Law and Order», en la web *Business Insider*, 2014 [URL] <www.businessinsider.com/map-divorce-rates-around-the-world-2014-5> [Consulta: 04/07/2015].
- FUCHS, Barbara, «Beyond the Missing Cardenio: Anglo-Spanish Relations in Early Modern Drama», *Journal of Medieval and Early Modern Studies* (Duke University Press), 39.1, 2009, pp. 143-159.
- FUCHS, Barbara, *The Poetics of Piracy: The Emulation of Spain in English Literature*, Penn, Penn Press, 2013.
- GREENBLATT, Stephen, «Theatrical Mobility», en Stephen Greenblatt (ed.), *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 75-95.
- GREENBLATT, Stephen, carta personal a Jesús Eguía Armenteros, Cambridge (MA), 12/10/2007.
- HODGDON, Barbara, «Afterward», en Sonia Massai (ed.), *World-wide Shakespeare's: Local Appropriations in Film and Performance*, London, Routledge, 2005, pp. 157-160.
- JEHENSION, Myriam Yvonne, «The Dorotea-Fernando/Luscinda-Cardenio Episode in *Don Quijote*: A Postmodernism Play», *MLN* (The John Hopkins University Press), 107.2, March, 1992, pp. 205-219.
- LEIGH, Lori, «“Tis no such killing matter”: rape in Flethcer and Shakespeare's Cardenio and in Lewis Theobald's Double Falsehood», *Shakespeare* (Taylor and Francis), 7.3, 2011, pp. 284-296.
- MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- OVIDIO, *Las Metamorfosis*, Madrid, Espasa Calpe, 1980.
- PLATÓN, *Diálogos: Leyes, Libros VII-XII*, vol. 9, Madrid, Gredos, 1999.
- POPPER, Karl R., *La Sociedad Abierta y sus enemigos*, Barcelona, Paidós, 2006.
- POPPER, Karl R., *Después de La sociedad abierta*, Barcelona, Paidós, 2014.
- SHAKESPEARE, William, y FLETCHER, John, *Historia de Cardenio*, Madrid, Rey Lear, 2007.
- TAYLOR, Jane, «After Cardenio», *South African Theatre Journal*, 26.2, 2012, pp. 185-217.
- TAYLOR, Jane, «FW: Cardenio Project», email a Jesús Eguía Armenteros, 07/07/2015.